

Vielfalt der Musik in einem Land der Kontraste. Ein Überblick über das Musikleben

Cornelius Schlicke

Besonders eindrucksvoll zeigt sich das breite Spektrum des peruanischen Musikschaflens in Lima. Ein Gutteil der höchst verschiedenartigen musikalischen Spielarten, die sich aus der Auseinandersetzung mit fremden ebenso wie aus der steten Anpassung der in den unterschiedlichen Landesteilen selbst ausgebildeten Kulturtraditionen entwickelt haben, hat hier mittlerweile eine Heimat – oftmals eine zweite – gefunden. Bedingt ist diese Diversität zum einen durch die schlichte Tatsache, dass sich wie in den meisten Hauptstädten Lateinamerikas auch in der peruanischen die wesentlichen Institutionen der Musikausbildung, der Musikwirtschaft, der öffentlichen Förderung sowie der Medien konzentrieren, von denen in unterschiedlichen Verhältnissen sowohl die Genres der artifiziellen als auch die der populären Musik abhängen. Zum anderen aber ist Lima seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts der Anziehungspunkt einer massiven und anhaltenden landesinternen Migration, die die Stadt in eine Multikulti-Metropole verwandelt hat, nicht etwa wegen eines besonders hohen Anteils von Ausländern, sondern aufgrund der Vielschichtigkeit kultureller Erfahrungen im eigenen Land, dessen dreigeteilte Geographie aus Küste (*costa*), Gebirgsregion (*sierra*) und Regenwaldregion inklusive Amazonasbecken (*selva*) ihre Entsprechung in den unterschiedlichen Lebensformen seiner Bewohner findet. Zählte der Großraum Lima 1940 noch ungefähr 645.000 Einwohner, waren es Mitte der 1980er Jahre bereits sechs Millionen. Gegenwärtig leben in der Metropolregion etwa 8,5 Millionen Einwohner, die fast schon ein Drittel der Gesamtbevölkerung Perus ausmachen.

So sind in Lima heute nicht nur die größten und repräsentativsten Theater und Aufführungsstätten des Landes angesiedelt, sondern auch eine unübersehbare Vielzahl von kulturellen Vereinigungen (*centros culturales*), in denen Zuwanderer aus einer Gemeinde oder Region ihr Brauchtum pflegen, Feste feiern, musizieren und tanzen. Ambulante Musiker unterschiedlicher Herkunft beschallen in dichtem Wechsel die Stadtbusse, einmal mit andinen Flötenmelodien, dann wieder mit einem von der Gitarre

begleiteten, sehnsuchtsvollen *vals* aus dem Repertoire der *música criolla*. Dieses bunte Panorama kultureller Formen und Funktionen beinhaltet zweifellos ein enormes integratives Potential, das von vielen auch bewusst als Grundlage des nationalen Selbstverständnisses empfunden wird und sich nicht zuletzt in der Herausbildung immer neuer Mischformen äußert. Zugleich aber ist kaum zu übersehen, dass die musikalischen Präferenzen sozial ausdifferenziert sind, sich im kulturellen Nebeneinander also gerade auch die existierenden sozialen Gegensätze artikulieren. Diese wiederum werden oft von (pseudo-)ethnisch begründeten Vorurteilen überlagert, indem sie mit Fragen der regionalen Herkunft und einer damit verbundenen oder unterstellten Lebensweise verknüpft werden. Die begriffliche und häufig zugleich weltanschauliche Abgrenzung von *criollos* und *mestizos*, von *costeños* und *serranos* (zuzüglich weiterer oft abwertender Wortschöpfungen) ist im peruanischen Alltag allgegenwärtig. Diese fortwährende soziale Auseinandersetzung hat die Vielfalt kultureller Formationen im Bereich der Musik entscheidend mitgeprägt.

1. Spezifisch peruanische Formen populärer Musik: Chicha, Tecnocumbia, Tecnohuayno

Ein schon allein aufgrund seiner Massenwirkung bedeutsamer Bereich des jüngeren populärmusikalischen Schaffens hängt mit dem beschriebenen Phänomen der internen Migration – insbesondere aus dem Andenhochland – unmittelbar zusammen. Die ihm zugerechneten musikalischen Spielarten sind aufgrund ihrer spezifischen Entwicklung Bestandteile einer für Peru distinktiven modernen Popkultur. Für ein besseres Verständnis empfiehlt sich zunächst ein kurzer Rückblick auf die Chicha-Musik, die in Peru von den 1970er bis 1990er Jahren für Furore sorgte und dabei die „Andinisierung“ der populären Musik in Lima einläutete.

Als Modell betrachtet setzt sich die Chicha im Wesentlichen aus drei Komponenten zusammen: dem Rhythmus der Cumbia, der Melodik des Huayno und dem Instrumentarium der Rockmusik. Die ursprünglich aus Kolumbien stammende Cumbia, deren Rhythmus im $\frac{3}{4}$ -Takt von einer soliden Bassbetonung auf den Grundschrägen und dem vorwärts treibenden „tschakaták tschakaták“ des Schrappinstruments *güiro* geprägt ist, erfreute sich in Peru seit den 1960er Jahren zunehmender Beliebtheit, so auch bei der Gruppe *Los Demonios del Mantaro*, deren Hit „La Chichera“ – eine

Hommage an die Verkäuferinnen des in den Anden beliebten Maisbieres – von einigen Autoren als namensgebend für die Musikrichtung Chicha angeführt wird (Montoya 1996: 486). Um 1970 herum entstanden dann landesweit neue Musikgruppen, die unter dem Einfluss der Rock ‘n’ Roll- und Beat-Musik die E-Gitarre, den E-Bass und zum Teil auch elektronische Tasteninstrumente wie etwa die Farfisa-Orgel einführten. In diesen Bands kamen Musiker verschiedener Ausrichtung zusammen – zum einen vom Rock beeinflusst, zum anderen eher von den karibischen Rhythmen oder der regionalen Musikfolklore. Aus diesem Gemenge entwickelten sich schließlich verschiedene Varianten einer typisch peruanischen Form der Cumbia, deren Benennung sich wiederum an der geographischen Dreiteilung des Landes orientierte: *cumbia costeña*, *cumbia andina* und *cumbia selvática* bzw. *amazónica*.

Es war die immer stärkere Einbeziehung andiner Melodien, die den Charakter und den Erfolg des bald allerorten Chicha genannten Musikstils ausmachen sollte. Die in den Anden weit verbreitete Lied- und Tanzform des Huayno in seiner regional übergreifenden und dergestalt bereits seit Längerem auch kommerziell erfolgreichen Form (*Huayno mestizo* bzw. *urbano*) wurde neben dem Cumbia-Rhythmus und der hervorgehobenen Rolle der E-Gitarre zur dritten Basiskomponente der Chicha-Musik. Das Zentrum dieser musikalischen Mixtur war zunächst die Hauptstadt Lima, lange schon Hauptanziehungspunkt für Migranten aus dem Hochland. Diese tauschten die ländliche Armut ihrer Herkunftsregionen gegen ein unsicheres Leben in der Stadt, wo viele von ihnen als Straßenverkäufer den sogenannten informellen Sektor anwachsen ließen.

Die Kinder der Migranten wuchsen vor dem Hintergrund der damit verbundenen gesellschaftlichen Differenzen in einer zwiespältigen Situation auf: Im Umfeld ihres Elternhauses und ihrer Wohnblöcke bekamen sie ein idealisiertes Traditionsbewusstsein vermittelt, das mit ihren eigenen Erfahrungen eher wenig zu tun hatte und daher für die Selbstbehauptung in einer von vielen Feindseligkeiten geprägten städtischen Umgebung nur bedingt hilfreich war. Aus dieser zweiten Generation rekrutierten sich dann auch vornehmlich die Chicha-Bands der späten 1970er und frühen 1980er Jahre, und ihre Musik brachte nicht von ungefähr die Spannung zwischen rückbezogener Identitätskonstruktion und urbaner Modernität zum Ausdruck. Diese Mittlerposition brachte Kritik von zwei Seiten ein: Alteingesessene Hauptstädter kleideten ihre Vorbehalte gegen die Zuwanderer aus dem Hochland in abfällige Bemerkungen über die vermeintlich

minderwertige musikalische und textliche Gestaltung, während traditionell orientierte Migranten Vorbehalte gegen die keineswegs authentische Musik und das Gebaren der Jüngeren hatten. Dem Erfolg der Chicha tat dies indes keinen Abbruch, denn ihre Anhänger bildeten eine verschworene Gemeinschaft. Ihr größtes Idol fanden sie in Lorenzo Palacios Quispe alias Chacalón. Als authentischer Vertreter des Subproletariats mit Migrationshintergrund schenkte er ihnen 1978 mit dem Lied „Soy Provinciano“ eine Hymne, in der er die Nöte des Zuwanderers artikulierte und zugleich dessen Identität beschwor.

Von Lima aus wirkte die Musik der Chicha schließlich auch auf die Städte der Anden zurück. Zu den beliebtesten Gruppen der 1980er Jahre zählten Karicia, Alegría, Maravilla und vor allem die aus der Gegend von Huancaayo stammenden *Los Shapis*. Inmitten der durch die Migration immer deutlicher zutage tretenden Gegensätze innerhalb der peruanischen Gesellschaft, mit der vornehmlich kreolischen Vision eines modernen, zentralistisch dirigierten Staatswesens auf der einen Seite und prekären ländlichen Bedingungen, synkretistischer Weltsicht und einer Verwurzelung in lokalen Traditionen auf der anderen, artikulierte die Chicha eine an die Verhältnisse angepasste pan-andine Identität im Sinne des Anspruchs auf gesellschaftliche Teilhabe. Die Auseinandersetzungen um die Berechtigung dieses Anspruchs kreisten jedoch zumeist um Äußerlichkeiten: Die Qualität der Musik wurde angezweifelt, der Alkoholkonsum und Schlägereien bei Konzerten in den Vordergrund gestellt.

Zu Beginn der 1990er Jahre verlor die Chicha an Zuspruch. Der Tod Chacalóns im Jahr 1994 kann als symbolisches Datum ihres Niedergangs gelten. Noch einmal kamen Tausende seiner Anhänger die Hügel der *pueblos jóvenes* genannten Elendsviertel herunter, um an seinem Begräbnis teilzunehmen. Als Hinterlassenschaft blieb jedoch nicht nur ein musikhistorisches Andenken, sondern auch ein System alternativer bzw. informeller Produktions- und Distributionsstrategien, mit dem bereits die Chicha-Bands und -Manager auf die bescheidene Zahlungsfähigkeit ihrer Klientel reagiert hatten: Begünstigt durch die neuen technologischen Möglichkeiten der digitalen Musikproduktion und der Verbreitung auf CDs, deren Produktion sich auch in geringer Auflage lohnt, wurde seit dem Ende der 1980er Jahre eine Vielzahl kleiner Tonträgerfirmen gegründet. Oft handelt es sich dabei um Familienunternehmen, die den Vertrieb ihrer Produkte auf den entsprechenden Straßenmärkten oder über die Musikgruppen selbst organisieren (Bailón 2004: 59-60). Dank des direkten Kundenkon-

takts und der flexiblen Anpassung des Angebots an die Nachfrage erweist sich dieses Unternehmensmodell, das sich oft an der Grenze zur Piraterie und zur Steuerhinterziehung bewegt, als konkurrenzfähig und obendrein weitgehend unabhängig von der Medienpräsenz.

Die technologische Entwicklung war auch die Voraussetzung für das nächste peruanische Cumbia-Phänomen, das nun der Chicha den Rang ablief: Schon die Bands der späten 1980er und frühen 90er Jahre hatten zunehmend Gebrauch von elektronischem Schlagzeug und Synthesizern gemacht, die früher so stilprägende E-Gitarre war dabei manches Mal in den Hintergrund getreten. Ab Mitte der 1990er Jahre wandten sich einige peruanische Musiker dann gänzlich der mit elektronischem Instrumentarium produzierten Musik zu. Sie orientierten sich dabei an der in Mexiko beliebten Tecnocumbia, einer elektronisch produzierten Pop-Variante mit hauptsächlich romantischen Texten. Pioniere waren in Peru die aus dem Osten des Landes stammende Sängerin Rosa Guerra Morales alias Rossy War und ihr Kompagnon Tito Mauri. Nach Tournéeen durch die Provinzen gelang es ihnen 1999, die Tecnocumbia in Lima und somit auch in den Medien nationaler Reichweite zu etablieren. In Videos und bei Konzerten zeigte sich Rossy War vorzugsweise in Hot Pants, Stiefeln und Cowboyhut. Andere Interpretinnen, darunter Ruth Karina und Ada Chura, folgten diesem Beispiel, und bald dominierte die Tecnocumbia landesweit die Tanzflächen. Spezifische Anklänge an regionale Musiktraditionen gingen dabei weitgehend verloren. Zugleich entledigte sich die Tecnocumbia der sozialen Polarisierung, die das Phänomen der Chicha noch ausgemacht hatte. Stattdessen gaben sich ihre Repräsentanten weltoffen und pluralistisch, stellten die Sinnlichkeit in Musik, Texten und Präsentation in den Vordergrund und fanden damit unabhängig von Fragen der ethnischen oder sozialen Zugehörigkeit auch in weiten Teilen der Bevölkerung Akzeptanz. Mit der Loslösung von eindeutigen Zuordnungen und der Hinwendung zum Körperlichen war die Tecnocumbia eine Reaktion auf die zunehmende Ausdifferenzierung individueller Lebensmodelle.

Dies ist jedoch keineswegs eine einheitliche Entwicklung geblieben. Denn neben der Tecnocumbia mit ihrem vornehmlich panamerikanischen Image haben sich verschiedene Spielarten der Huayno-Musik herausgebildet, die zu großen Teilen ebenfalls mithilfe elektronischen Instrumentariums produziert werden und sich daher unter dem Begriff Tecnohuayno zusammenfassen lassen. Der Huayno ist vor allem in den Andengebieten Perus und Boliviens verbreitet und existiert in zahllosen lokalen und re-

gionalen Varianten. Als Teil der Musikfolklore wird er auf traditionellen Instrumenten in verschiedenen Kombinationen begleitet, als urbanisierte Form populärer Musik eben auch in modernisierter Besetzung. Die Texte sind teils in Spanisch, teils in Quechua verfasst, in manchen Fällen auch in beiden Sprachen. Charakteristisch für alle Formen sind der Rhythmus im $\frac{2}{4}$ -Takt (Basismotiv Achtel gefolgt von zwei Sechzehnteln), die periodische Aneinanderreihung zumeist zweier Teile sowie die Melodik, der häufig (erweiterte) Fünftonskalen (Pentatonik) zugrunde liegen. Unterschiedliche Phrasenlängen und angehängte Kadenzen sorgen bei durchgängigem Grundrhythmus für typische Verschiebungen im musikalischen Ablauf.

Zu Beginn des neuen Jahrtausends kam der *huayno con arpa* in Mode, bei dem die andine Harfe, begleitet von elektronischer Perkussion, E-Bass und Synthesizer, das führende Instrument ist. Ähnlich wie bei der Tecnocumbia prägen viele weibliche Gesichter diese Musik, vor allem Sängerinnen. Erfolgreich waren oder sind Dina Paúcar (“La diosa hermosa del amor”), Anita Santibáñez (“La reina de reinas”), Sonia Morales (“La reina de corazones”) oder Iris Flores (“La Barbie del folklore”). Standen bei den Künstlernamen früherer Huayno-Stars noch Verweise auf die regionale Herkunft im Vordergrund, ist dies nun anderen Schwerpunkten gewichen. Seine Zentren hat der *huayno con arpa* in Lima, Ayacucho und Huancavelica. Andernorts gibt es Varianten mit anderen Melodieinstrumenten: in Cuzco beispielsweise mit der *bandurria*, für die Rosita de Espinar (“La diva de América”) bekannt ist. Sind dies noch wichtige Hinweise auf die jeweilige regionale Identität, verzichten andere Gruppen ganz auf traditionelle Instrumente (Ferrier 2010: 35-36). Bei ihren Auftritten tragen die Sängerinnen gerne typische Trachten, die allerdings häufig mit individuell gestalteten Ornamenten versehen sind. Dies kann sich in ihren Videoclips je nach Einstellung auch mit einem westlichen Kleidungs- und Make-up-Stil verbinden. Als Hintergrund für diese Präsentationen werden wiederum mit Vorliebe archäologisch bedeutsame Stätten prähispanischer Kulturen gewählt, die ebenfalls die regionale Einordnung erleichtern und ein Gefühl der Verbundenheit zum Ausdruck bringen sollen. Die Texte der Tecnohuaynos beschäftigen sich in der Regel mit personalisierten Liebesangelegenheiten, vor allem aber mit dem Scheitern von Beziehungen. Bei Live-Auftritten dürfen Animatore, die lautstark Grüße an Orte und Gemeinden aussenden, nicht fehlen.

So vermitteln die modernen Huayno-Varianten zwischen dem Festhalten an (regionalen oder pan-andinen) Traditionen und einer zeitge-

nössischen globalen Popkultur. Die neuen Stars entstammen zumeist der Mittelschicht und vermarkten ihre Musik nicht selten über eigene Agenturen. Sie empfinden nicht mehr den Fatalismus früherer Generationen, sondern strahlen im Gegenteil ein Gefühl des Triumphs aus. “La lucha por un sueño” (“Der Kampf für einen Traum”) lautet der Titel einer Telenovela über den Aufstieg einer Folklore-Sängerin, in der “die schöne Liebesgöttin” Dina Paúcar die Hauptrolle spielt.

2. Die Musikfolklore der Andenregion

Die beschriebenen Formen populärer Musik sind im Andenhochland omnipräsent, sie erklingen bei Festen, in Bussen, Bars und Restaurants. Den Stellenwert der im Lebensalltag der Gemeinden verwurzelten Musikfolklore hat dies nicht geschmälert. Trotz einer Vielzahl regionaler und lokaler Varianten weist sie über Grenzen hinweg einige grundsätzliche Gemeinsamkeiten auf. Diese betreffen die funktionale Einbindung der Musik, das Instrumentarium und auch Präferenzen hinsichtlich der musikalischen Gestaltung.

Die andine Musikfolklore zeichnet sich durch eine enge Verbindung von Musik, Gesang, Tanz und Ritual aus, in Übereinstimmung mit einer Lebensweise, die wesentlich von einer synkretistischen Weltsicht geprägt ist, in der sich Elemente des Christentums mit diversen Schöpfungsmythen und kosmologischen Visionen verbinden. Viele Formen von Musik sind jahreszeitlich gebunden oder kommen nur bei bestimmten Anlässen zur Geltung, auch wenn sich einige Genres von ihrem ursprünglichen Kontext gelöst haben und im Zuge medialer Verbreitung sogar nationale Bedeutung erlangten, wie etwa der *santiago*, der früher nur beim Markieren der Tiere zum Einsatz kam, oder die *huaylas*, bei denen es sich ursprünglich um Erntelieder handelte. Auf prähispanische Traditionen geht zum Beispiel noch der *harawi* zurück, ein einstimmiger, hoher und nasaler Gesang von Gruppen zumeist älterer Frauen, der Zeremonien im Zusammenhang mit Abschied und Hochzeit sowie landwirtschaftlicher Arbeit vorbehalten ist. Viele weitere Formen von Musik sind eng an Rituale des Lebenszyklus (Geburt, Taufe, Brautwerbung, Hochzeit, Beerdigung) gebunden und häufig nur von lokaler Verbreitung. Auch ist Musik Teil von Zeremonien, die gemeinschaftlich organisierte kommunale Arbeiten begleiten, so etwa den Hausbau oder die Reinigung der Wasserkanäle für die Landwirtschaft.

Im jährlichen Festkalender vermengen sich Elemente aus dem prähispanischen Erntezyklus mit den Stationen des katholischen Kirchenjahres. Einige Feste wie Mariä Lichtmess (Virgen de la Candelaria, 2. Februar) oder der Johannistag (San Juan, 24. Juni), natürlich auch Weihnachten und Ostern, werden in den ganzen Anden gefeiert, zum Teil über mehrere Tage hinweg. Andere wiederum ehren die jeweiligen Schutzheiligen der Dörfer. Dabei kommen auch Tanzdramen mit festgelegter Choreographie, Verkleidung und Maskierung zur Aufführung, die immer von verschiedenen Musikensembles begleitet werden. Nicht an bestimmte Rituale gebundene Musikformen sind neben dem besonders populären Huayno der langsame, lyrische *yaravi*, der *triste* und die *muliza* mit ähnlicher Charakteristik, der aus seinem Kontext gelöste *carnaval* mit der *pasacalle* oder die *marinera serrana* im Norden, die langsamer und bedächtiger ist als an der Küste (Romero 1998).

Bei vielen Ritualen kommen Flöten zum Einsatz, oft in Kombination mit Trommeln. Die Instrumenten- und Ensembledtypen sind dabei als Teil des Rituals in der Regel festgelegt. Panflöten (*zampoña*, *sicuri*, *siku*) sind dem kollektiven Spiel in größeren Ensembles vorbehalten. Sie werden als komplementäre Paare konstruiert, sodass sich jeweils zwei Instrumente zu einer Stimmung ergänzen, was von einigen Autoren auf die in den Anden vorherrschende dualistische Sichtweise zurückgeführt wird (Baumann 1996). Beim Zusammenspiel übernimmt das als männlich gedachte Instrument (*ira*) die Führung in der Melodie, die dann vom weiblichen Gegenpart (*arka*) aufgegriffen wird. Längsflöten mit Kernspalt wie *pincullos* oder die aus einem Holzklotz hergestellten *tarkas* werden traditionell während der Regenzeit gespielt, sie symbolisieren das Element des Wassers und die Fruchtbarkeit. Andere, ursprünglich aus Rohr gefertigte Längsflöten wie die weit verbreitete *quena* oder die Panflöten dominieren hingegen in der Trockenzeit.

Ein aus alten spanischen Gitarrentypen hervorgegangenes Zupfinstrument ist der *charango*, eine kleine, hell klingende Gitarrenart mit zumeist fünf Saitenpaaren. Herkömmliche Gitarren in verschiedenen Stimmungen sind ebenfalls verbreitet. Die Harfe unterlag in einigen Regionen Südamerikas umfangreichen baulichen Veränderungen. In den Anden wird sie oft kopfüber getragen im Stehen oder Gehen gespielt. Häufig anzutreffen sind außerdem Geigen, die sich ebenso wie die Harfe durch Missionare verbreiteten. Beide Instrumente werden in Ensembles kombiniert. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden dann schließlich Blasinstrumente wie Trom-

pete, Saxophon und Klarinette importiert. Heute gehören Blaskapellen zu den beliebtesten Ensembledtypen. Sie werden bevorzugt für Feste gemietet, zum einen, da sie ein flexibles Repertoire bedienen können, zum anderen, da sie besonders laut sind.

Musik ist in den Anden in aller Regel eine kollektive Angelegenheit. Turino hebt ihren vornehmlich partizipatorischen Charakter hervor, den er dem der Präsentation von Musik gegenüberstellt (Turino 2008: XIII). Bei Festen und Ritualen, in denen kommunale Musikensembles aufspielen, ist die soziale Teilhabe das Entscheidende. Dies äußert sich auch in einer anti-individualistischen Spielhaltung, bei der es keine solistischen Einlagen gibt und selbst eine fehlerhafte Ausführung toleriert wird. Dabei ist das Instrumentalspiel eine männliche Domäne. Der Gesang hingegen wird gerne Frauen überlassen, korrespondierend mit einer allgemeinen Vorliebe für hohe Klänge. Musikalischer Wettstreit ist weit verbreitet und Teil des sozialen Zusammenhalts. Bei einigen Festivals entscheiden Juries über die überzeugendsten Musik- und Tanzgruppen, bei anderen die Teilnehmer selbst, wenn am Abend alle Gruppen gleichzeitig im lautstarken Gegeneinander um die Gunst des Publikums buhlen.

Bei der „Andenmusik“, die man aus europäischen Fußgängerzonen und von einigen professionellen Gruppen kennt, handelt es sich um eine moderne Transformation, die einige Elemente der originären Musikfolklore aufgegriffen hat, diese aber im Sinne eines kosmopolitischen, auf Präsentation ausgerichteten Musikverständnisses neu organisiert und interpretiert (Turino 2008: 128). Das reicht von der standardisierten Zusammenstellung der Gruppen (in der Regel *quena* oder Panflöte, *charango*, Gitarre, *bombo*-Trommel) über ihre auf musikalischen Kontrast inklusive solistischem Spiel ausgerichteten Arrangements bis hin zur Klangästhetik. Solcherart Gruppen sind in den Anden lediglich in touristischen Etablissements anzutreffen. Angepriesen werden den Touristen in Peru auch die traditionellen Tänze und Festivals, vom berühmten Scherentanz der Region Ayacucho (*danza de las tijeras*, *dansaq*) bis hin zum Karneval in Puno. Ungeachtet dessen steht die Bedeutung der Musikfolklore als Teil einer der Tradition verpflichteten Lebens- und Denkweise in den Kommunen nach wie vor im Vordergrund.

Während zur Musikfolklore der Anden bereits reichlich Forschungsmaterial vorliegt, besteht hinsichtlich der in der Amazonasregion lebenden Sprachfamilien noch ein großer Bedarf an musikethnologischen Untersuchungen. Musik spielt hier unter anderem im Zusammenhang mit scha-

manistischen Ritualen eine Rolle. Ein bedeutendes musikethnologisches Forschungszentrum ist das Instituto de Etnomusicología an der Pontificia Universidad Católica in Lima.¹

3. *Música criolla* und *música afroperuana*

Der *música criolla*, die vornehmlich in der an Lima angrenzenden Küstenregion beheimatet ist, kommt heutzutage eher eine Nischenrolle zu, was die musikalische Praxis und Rezeption betrifft. Nichtsdestoweniger genießt sie insbesondere unter alteingesessenen Bewohnern Limas und anderer Küstenstädte ein hohes Ansehen als ehrwürdige Musiktradition. Beinahe jeder kennt einige "klassische" *vales*, so zum Beispiel die von Chabuca Granda (María Isabel Granda y Larco, 1920-1983), der an der "Seufzerbrücke" (*Puente de los suspiros*) in Barranco ein Denkmal gesetzt wurde.

Die Genres der *música criolla* festigten sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts. Maßgeblich waren Einflüsse aus Übersee, die über den Hafen Callao Eingang in das musikalische Leben der Zeit fanden. Der *vals criollo* etwa weist Einflüsse aus der spanischen *jota*, der Mazurka und dem Walzer auf, und anfangs wurden zahlreiche Melodien aus spanischen Singspielen und Liedern in diesem Stil vertont. Auch die Polka ging ins kreolische Repertoire ein, spielt heute aber kaum noch eine Rolle. Vielfältige Einflüsse weist die *marinera* auf, die in früheren Zeiten noch als *zamacueca* und *chilena* bekannt war. Charakteristisch ist die Überlagerung von $\frac{6}{8}$ - und $\frac{3}{4}$ -Takt. Mit der *marinera* verwandt ist der *tondero* der Nordküste (Romero 1998: 481).

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts zählten diese Genres noch zum Repertoire anonymen Musiker aus den ärmeren Vierteln, während sie in der Oberschicht schlecht angesehen waren. In den 1920er Jahren drängten importierte populäre Musikformen wie Tango und Foxtrott die *música criolla* zunächst in den Hintergrund. Den zunehmend professionell arbeitenden Komponisten gelang jedoch ihre Anpassung an die neuen Moden, und die Radioübertragung seit 1935 sorgte für eine weitere Vergrößerung

1 Das Institut hat eine informative multimediale Einführung zu den Musiktraditionen der verschiedenen Regionen produziert und im Internet veröffentlicht: <http://ide.pucp.edu.pe/musicas_peru/musicasdelperu.htm> (15.11.2013).

des Publikums. Zunehmend zeigten sich auch staatliche Repräsentanten als Förderer der *música criolla*, die nun gar als Musterbeispiel der nationalen Identität galt: 1944 wurde der 30. Oktober offiziell zum Tag der *música criolla* erklärt, was sich bis heute gehalten hat. Doch trotz dieser jährlichen Ehrung sind es eher isolierte Zirkel von Liebhabern, die die Tradition des *vals* und anderer Genres hochhalten. Man findet sie beim Gitarrenspiel in ihren musikalischen Stammtischen, den *peñas*. Ein umtriebiger Förderer der *música criolla* ist der Gitarrist und Produzent Renzo Gil, der die beiden CD-Projekte „Ofrenda popular: un siglo de música criolla de Lima y Callao“ (2007) und „Ofrenda maestra: toda una vida de tradición criolla“ (2010) initiierte. Dabei musizierten jeweils gestandene Musiker der „alten Garde“ gemeinsam mit jüngeren Interpreten.

Die Hauptinstrumente der *música criolla* sind die zumeist im Duo oder Trio gespielte Gitarre sowie der *cajón*, eine Holzkiste, auf der mit den Händen getrommelt wird. Dieses ursprünglich afroperuanische Instrument wird mittlerweile von Perkussionisten auf der ganzen Welt verwendet. So zeigt sich schon im Instrumentarium der Anteil, den afrikanische Sklaven und ihre Nachkommen bei der Herausbildung kreolischer Musik hatten. In der Tat ist die afroperuanische Musik mit der *música criolla* eng verknüpft, sodass heute oft beides gemeinsam in den erwähnten Liebhaberkreisen gepflegt wird. Dessen ungeachtet haben sich diverse Musiker und Forscher seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts darum bemüht, spezifische afroperuanische Musiktraditionen zu rekonstruieren, um dieses Erbe auch in seiner Eigenständigkeit zu würdigen.

Eingeteilt in multiethnische Gruppen, arbeiteten afrikanische Sklaven in Peru auf Haziendas, in Silberminen oder in städtischen Haushalten. War ihre absolute Zahl verglichen mit anderen Ländern eher gering, gab es doch eine relativ hohe Konzentration in Lima und an der Küste. Nach der Abolition 1854/55 verschwanden die aus der Sklaverei hervorgegangenen Kulturtraditionen jedoch oder gingen in die kreolische Kultur ein. Als Hauptgrund für dieses „Verschwinden“ verweist Heidi Feldman neben der Dezimierung der schwarzen Bevölkerung durch Sklaverei und Militärdienst auf deren rasche Assimilierung innerhalb der kreolischen Küstengesellschaft. Demnach fehlte es an einer durchgesetzten, stringenten Kollektividentität als Voraussetzung für die Bewahrung eines eigenständigen Kulturzusammenhangs (Feldman 2006: 3).

Erst in den 1950er Jahren gab es Bemühungen, die vergessenen Traditionen wieder aufleben zu lassen. José Durand gründete 1956 die Pancho-

Fierro-Truppe am Teatro Municipal in Lima, um afroperuanische Tänze und Musik aufzuführen. Als unermüdlicher Förderer afroperuanischer Kultur erwies sich auch der Dichter Nicomedes Santa Cruz. Gemeinsam mit seiner Schwester Victoria, die später die Leitung der Nationalen Folklore-Kompanie übernahm, gründete er die Musiktheater-Truppe Cumanana. Zudem stellte er eigene Nachforschungen an, schrieb Essays und arbeitete für Rundfunk und Fernsehen.

Seit 1969 war dann die Gruppe Perú Negro für lange Zeit die führende Institution im Bereich der afroperuanischen Musikfolklore. Ihre ambitionierte Rekonstruktion verlorener Bräuche basierte gleichermaßen auf Feldforschung, auf interkulturellem Vergleich mit anderen afroamerikanischen Kulturen insbesondere Kubas und Brasiliens sowie notfalls auf Erfindungsreichtum (Feldman 2006: 4). Auf diese Weise entwickelte Perú Negro sowohl einen choreografischen Kanon als auch einen distinktiven Sound mit vielen Perkussionsinstrumenten und Einflüssen afrokubanischer Rhythmik. Von den afroperuanischen Genres setzten sie als „Archetypen imaginierter Identität“ vor allem den sinnlichen *landó* und den ausgelassenen *festejo* in Szene (Feldman 2009a: 189). Perú Negro haben ihre Arbeit nunmehr über mehrere Jahrzehnte hinweg fortgesetzt. Nach dem Tod des Gründers Ronaldo Campos übernahm 2001 sein Sohn Rony die Leitung. Seither wurden vier CDs veröffentlicht, die letzte, „40 Years of Afro Peruvian Classics“, gemeinsam mit der in den USA lebenden, international erfolgreichen Sängerin Eva Ayllón im Jahr 2010.

Erfolge auf dem internationalen Markt der *World Music* konnte auch die Sängerin Susana Baca verbuchen. Sie wurde zunächst von David Byrne gefördert, dem ehemaligen Frontmann der Popgruppe Talking Heads. 1995 brachte er auf seinem Label Luaka Bop die CD „Afro-Peruvian Classics – The Soul of Black Peru“ heraus, die Aufnahmen verschiedener Interpreten aus den 1970er und 80er Jahren enthielt und mit dem von Susana Baca gesungenen Lied „Maria Lando“ eingeleitet wurde. Darauf folgten Soloalben und Tourneen in den USA und Europa. 2002 erhielt Susana Baca für ihre CD „Lamento Negro“ den Latin Grammy in der Kategorie „Bestes Folk-Album“. In Peru, wo sie zu Beginn ihrer Karriere kaum Erfolg gehabt hatte, erhielt sie dadurch mehr Aufmerksamkeit. Nach dem Amtsantritt von Präsident Ollanta Humala war sie sogar kurzzeitig Kulturministerin. Im Rahmen der Diskurse um afroperuanische Authentizität gilt sie jedoch nach wie vor als umstritten. Denn innerhalb der überschaubaren Gemeinschaft entsprechender Musiker und ihrer Anhänger gibt es

wenig Einigkeit, sondern viele miteinander konkurrierende “Visionen einer imaginierten Vergangenheit” (Feldman 2006: 10).

Eine wichtige Rolle spielt afroperuanische Kultur auch in der ländlichen Umgebung der gut 200 km südlich von Lima gelegenen Stadt Chinchu, wo viele Schwarze noch nach der Abolition in der Landwirtschaft beschäftigt waren. Daher kamen mit Beginn des Afro-Revivals in den 1960er Jahren Musiker und Wissenschaftler in die Gegend, um Quellenforschung zu betreiben. In der Folge entwickelte sich eine regelrecht auf diese Kulturtradition ausgerichtete touristische Infrastruktur. Jährlich werden diverse Feste mit Musik und Tanz veranstaltet, bei denen die Hotels ausgebucht sind, so zum Beispiel beim *Festival de la Virgen* in El Carmen. Die Musikethnologin Heidi Feldman hat bei diesen Festen einige Parallelen zu andinen Festtraditionen ausmachen können. Das wirft zum einen Fragen hinsichtlich der bisher kaum geklärten Kulturkontakte zwischen indigener und afroperuanischer Bevölkerung auf. Zum anderen lässt sich mutmaßen, dass die exklusive Präsentation angeblich authentischer afroperuanischer Kulturformen auch in diesem Fall erst bewusst im Sinne des Revivals vorangetrieben wurde (Feldman 2009b: 8).

So hat die afroperuanische Musik, die historisch einen gewichtigen Anteil an der Ausbildung der kreolischen Musikkultur der Küstenregion hat, in den zurückliegenden Jahrzehnten eine gewisse Sonderstellung behauptet, sowohl auf dem globalen Markt der *World Music*, auf dem generell ein großes Interesse an der Musik der afrikanischen Diaspora zu verzeichnen ist, als auch in Peru selbst.

4. Internationale Genres: Salsa, Rock, Jazz, Fusion

Die Salsa, die sich ausgehend von karibischen Musizierweisen zu einer in zahlreichen Varianten existierenden transnationalen Form von Musik entwickelt hat, erfreut sich auch in Peru großer Beliebtheit. Während in den vornehmlich von Mestizen bewohnten Städten der Anden und des Landesinneren die Cumbia dominiert, wird sie eher dem kreolischen Pol musikalischer Präferenzen zugeordnet. Entscheidend ist hierbei einmal mehr eher die individuelle kulturelle Orientierung als die tatsächliche demographische Verteilung. In den 1980er Jahren gab es noch deutliche Abgrenzungen und Rivalitäten zwischen den Anhängern der Chicha und denen der Salsa (Bailón 2004: 58).

Ungeachtet des relativ großen Konsums von Salsa-Musik spielt Peru bei deren Produktion im internationalen Vergleich eine untergeordnete Rolle. Das liegt in erster Linie am Fehlen einer exportorientierten Musikindustrie. So werden vor allem Salsa-Produktionen aus Miami, Puerto Rico, Kolumbien und Venezuela rezipiert. Der Sänger Antonio Cartagena, der sich unter anderem von den Gruppen Perú Salsa All Star und La Sensual 990 begleiten ließ, hatte in den 1990er Jahren auch außerhalb Perus einigen Erfolg. In jüngerer Zeit haben die Gruppen Sabor y Control und Bárbaro Fines y su Mayimbe durch eigene Kompositionen auf sich aufmerksam gemacht.

Rockmusik fand in den urbanen Zentren Perus seit den späten 1950er Jahren eine begeisterte Aufnahme, was sich auch in der Gründung zahlreicher Amateurbands äußerte. Hervorzuheben wäre die Rock 'n' Roll-Gruppe Los Saicos, die auf einer Wandtafel an ihrer ehemaligen Wirkungsstätte in Limas Bezirk Lince gar als Vorreiter der weltweiten Punk-Bewegung gewürdigt wird und sich jüngst zu einem Revival zusammengefunden hat. Ihre 1965 veröffentlichte aggressive Rockhymne "Demolición" hat über Peru hinaus Kultstatus erhalten. Unter der Militärregierung seit Ende der 60er Jahre war Rockmusik dann nicht mehr wohlgekommen. Verbote und Einschränkungen ermöglichten die Ausübung der Musik lediglich innerhalb kaum wahrnehmbarer subkultureller Strukturen. Neue Impulse gab es erst Mitte der 80er Jahre, als vor allem der *Rock en Español* aus Argentinien einen großen Einfluss ausübte. Seither hat Rockmusik wieder einen hohen Stellenwert im peruanischen Musikleben. Wie anderswo auch zeichnet sie sich durch ein Nebeneinander verschiedenster Spielarten von Pop und Mainstream-Rock bis hin zu Punk und Metal aus. Los Nosequién y los Nosecuantos waren eine der bekanntesten Gruppen der 1990er Jahre. Eine vielfältige Stilistik mit Einflüssen von Punk und Progressive Rock weist die bereits in den 80er Jahren gegründete Band Leusemia auf, deren Sänger und Gitarrist Daniel Valdivia alias Daniel F auch als Solist aktiv ist. Dasselbe gilt für den derzeit sehr erfolgreichen Liedermacher Pedro Suárez-Vértiz, den ehemaligen Sänger der Gruppe Arena Hash. Von der gewachsenen Medienpräsenz für peruanischen Rock und Pop profitierte die Band Líbido, die zwei Auszeichnungen des internationalen TV-Senders MTV Latinoamérica für sich verbuchen konnte. Das "Lima Hot Festival" brachte 2008 und 2010 neben lokalen Bands international erfolgreiche wie The Smashing Pumpkins oder REM auf die Bühnen. In den vergangenen beiden Dekaden sind weitere Festivals ins Leben gerufen worden, darunter etwa "Agustirock".

Jazzmusik ist ebenfalls vorwiegend in den urbanen Zentren angesiedelt und fristet selbst hier ein Nischendasein. Angesichts begrenzter Aufführungsmöglichkeiten und kaum vorhandener Förderinstrumente versuchen viele Musiker ihr Glück im Ausland. 2010 fand in Miraflores, Lima, die bislang letzte Ausgabe des Festivals „Jazz Perú“ statt, bei dem vorwiegend Künstler aus anderen Ländern auftraten. Peruanische Vertreter waren bei dieser Gelegenheit das Afro-Peruvian Sextet des Trompeters Gabriel Alegría, der als Associate Director of Jazz Studies an der New York University wirkt. Seine Gruppe zeichnet sich durch eine Fusion von Jazz und afroperuanischer Rhythmik und Perkussion aus. Allgemein ist die Integration von Elementen aus peruanischen Musikformen in das jazzmusikalische Idiom kennzeichnend für die jüngere Vergangenheit. Das gilt auch für die schon länger bestehende Gruppe Perújazz um den Perkussionisten Manongo Mujica und den Saxophonisten Jean Pierre Magnet oder für den in London ansässigen Gitarristen Andrés Prado, der gleichermaßen das lateinamerikanische und das Jazzgitarrenspiel beherrscht. In den USA veröffentlichte das Projekt Los Hijos de Sol um den renommierten Schlagzeuger Alex Acuña und die Sängerin Eva Ayllón 2002 die CD „To my country“ mit kreolischem Liedgut und peruanischen Rhythmen im Jazz-Gewand.

Solche Fusionen sind allerdings längst nicht nur auf den Jazz beschränkt. Musikalische Hybride, die lokale und internationale Ausdrucksformen zu verbinden suchen, sind ein Phänomen der Globalisierung. Dabei geht es nicht zuletzt um die Positionierung von Alleinstellungsmerkmalen innerhalb des weltweiten medialen Austauschs. Fusionsprojekte wollen die Aufmerksamkeit auf lokale Formen von Musik lenken, beanspruchen aber zugleich Universalität, indem sie den Parametern globaler Musizierungsweisen gehorchen. Dabei besteht auch ein Zusammenhang zu übergeordneten Entwicklungen wie Migration und Tourismus, da diese den kulturellen Austausch beziehungsweise das Interesse an ihm befördern.

Abgesehen vom Jazz finden sich Anklänge peruanischer Musik auch bei einigen Rockbands, so etwa bei La Sarita oder Uchpa, die auf Quechua singen. Besonders große Aufmerksamkeit erzielte diese Vorgehensweise jedoch in der Verbindung mit elektronischer Musik. Miki González, zuvor bereits als Rockmusiker erfolgreich, veröffentlichte 2004 in Kooperation mit einem Reiseunternehmen die CD „Café Inkaterra“ (auch „Inka Beats“). Darin mischte er elektronische Beats und Synthesizer-Klänge mit Einsprengeln andiner und amazonischer Musikfolklore, um bestimmte

Stimmungen zu evozieren. Seither folgten weitere ähnliche Veröffentlichungen. Novalima ist ein Kollektiv aus vier peruanischen Produzenten, die in verschiedenen Orten der Welt beheimatet sind und mit weiteren Musikern zusammenarbeiten. Auf ihrem zweiten Album „Afro“ spezialisierten sie sich auf die Fusion elektronischer und afroperuanischer Musik und präsentierten dabei neue, auf den Gebrauch in Diskotheken ausgerichtete Versionen traditioneller Songs. Jaime Cuadra wiederum widmete sich bei seiner Veröffentlichung „Cholo soy: Peruvian Waltz Chillout“ (2006) vornehmlich der Neuinterpretation des *vals criollo* und arbeitete dabei unter anderem mit Eva Ayllón zusammen.

All diese Produktionen intendierten laut Aussagen der Musiker auch die Bewusstmachung musikalischer Traditionen bei jüngeren Generationen. Ob sich das allerdings auf diese Weise bewerkstelligen lässt, erscheint fraglich, denn letztlich handelt es sich um moderne Pop-Produktionen, die ihren eigenen Gesetzmäßigkeiten gehorchen und sich dabei von den Zusammenhängen ihrer vermeintlichen Vorbilder weit entfernen.

5. Die Sphäre der artifiziellen Musik

Die der artifiziellen Musiktradition verpflichteten staatlichen Institutionen stehen seit 2010 unter der Leitung des neu gegründeten Kulturministeriums. Diesem ist seither das zuvor zum Bildungsministerium gehörende Nationale Kulturinstitut INC untergeordnet. Ob sich mit dieser Umstrukturierung eine stringenter Organisation des von Subventionen abhängigen Musikbereichs verbindet, bleibt abzuwarten. Bislang litt er an chronischem Ressourcenmangel, abgemildert nur durch viel privates Engagement.

Das wichtigste staatliche Orchester ist das *Orquesta Sinfónica Nacional* (OSN), das seine Spielstätte im 2012 eingeweihten, multifunktionalen Gran Teatro Nacional hat, ebenso wie das Nationalballett, der Nationale Chor und Kinderchor, das Nationale Folklore-Ensemble und das Jugendsinfonieorchester. Aktuell wird das OSN von Fernando Valcárcel geleitet. Neben den regulären Aufführungen veranstaltet es auch dezentrale Konzerte zu Bildungszwecken. Weitere staatliche Orchester gibt es in Arequipa und in Trujillo, seit 2002 auch in Piura und seit 2009 in Cuzco. Auf private Initiative der *Asociación Musical Renacimiento* war 1994 ein weiteres Orchester in Lima gegründet worden, das später Unterstützung bei der

Universität fand und im Jahr 2000 in Orquesta de la Universidad de Lima umbenannt wurde. Aufgrund fehlender Mittel löste es sich aber schließlich auf. Die *Sociedad Filarmónica de Lima* ist eine private Einrichtung, die sowohl sinfonische als auch Kammerkonzerte mit nationalen und internationalen Solisten und Ensembles organisiert.

Ein verhältnismäßig junges Phänomen sind die Kinder- und Jugendorchester, bei deren Gründung das weltweit anerkannte venezolanische System der Musikförderung Pate stand. 2001 gab es in Lima das erste Kindersinfonieorchester, das wenig später in eine offizielle Einrichtung umgewandelt wurde. Seither wurden solche Orchester noch in weiteren Städten ins Leben gerufen, häufig verbunden mit dem ehrenamtlichen Einsatz von Berufsmusikern und einer gezielten Unterstützung ärmerer Kinder, so etwa im Fall des *Orquesta de Barro* von Trujillo (Petrozzi 2009: 232).

Kammermusikgruppen sind rar. Hervorzuheben wären die Ensembles am Zentrum für lateinamerikanische Musik der Katholischen Universität, darunter das Streichquartett "Lima" und das Gitarrenquartett "Aranjuez". Opernspielzeiten mit sporadischen Aufführungen organisierte ab 1989 die private Initiative *Asociación Prolírica*, die sich 2008 aufgelöst hat. Einen Höhepunkt ihrer Aktivitäten bildete die nach langer Pause erfolgte Wiederaufführung der Oper "Ollanta" des peruanischen Komponisten José María Valle Riestra an der archäologischen Ausgrabungsstätte Huaca Pucllana im Jahr 2004. Seit 2012 organisiert das Kulturministerium am Gran Teatro Nacional eine kleine Opernspielzeit. 2013 kamen Mozarts "Zauberflöte" und die Kinderoper "La ciudad bajo el mar" des jungen peruanischen Komponisten Nilo Velarde zur Aufführung. Ein international erfolgreicher Tenor ist Juan Diego Flores.

Das Conservatorio Nacional de Música ist mit einer mehr als 100-jährigen Geschichte die wichtigste Ausbildungseinrichtung für professionelle Musiker, Komponisten, Musikpädagogen und -wissenschaftler. Aktueller Leiter ist der Komponist Fernando de Lucchi. Neben der höheren Ausbildung bietet diese staatliche Musikhochschule auch eine vorbereitende für Kinder und Jugendliche an. Das 1991 gegründete private Konservatorium "Josafat Roel Pineda" bildet ebenfalls Berufsmusiker aus. In den übrigen Provinzen erfolgt die Ausbildung an den höheren Kunsthochschulen (*escuelas superiores de arte*).

Die moderne kompositorische Entwicklung wurde in Peru maßgeblich von einer Gruppe von Komponisten geprägt, die im Nachhinein als "Generation der 1950er" benannt wurde. Dazu zählen neben anderen Celso

Garrido Lecca (*1926), Leopoldo La Rosa (1931-2012), Enrique Pinilla (1927-1989), Édgar Valcárcel (1932-2010) und César Bolaños (*1931). Sie bildeten keine Schule im stilistischen Sinn, bedienten sich jedoch in der einen oder anderen Form zumindest zeitweise avantgardistischer Kompositionstechniken (Serialismus, Aleatorik, elektronische Musik). Andere Komponisten dieser Zeit orientierten sich demgegenüber weiter an der tonalen Musik, darunter Armando Guevara Ochoa (1926-2013), dessen Werke mit ihren andinen Referenzen in der Tradition des Indigenismus stehen. Nicht zuletzt wegen seiner umfassenden Lehrtätigkeit ist schließlich auch Enrique Iturriaga (*1918) hervorzuheben. Von den Komponisten, die sich aus nachfolgenden Schülergenerationen rekrutierten, können stellvertretend Pedro Seiji Asato (*1940), Walter Casas (*1938), José Carlos Campos (*1957), José Sosaya (*1956), Carlos Ordóñez (*1958) und Miguel Oblitas (*1964) genannt werden. Nach wie vor gehen viele Komponisten zumindest zeitweise ins Ausland, um zu studieren oder zu arbeiten, denn die Möglichkeiten im eigenen Land sind begrenzt. 2001 wurde von Nachwuchskomponisten die Interessenvereinigung *Círculo de Composición Peruano* (CIRCOMPER) gegründet, mit der ein besserer gemeinsamer Austausch bezweckt wird.

Stilistisch lassen sich angesichts des vorherrschenden Pluralismus kaum Gemeinsamkeiten aufzählen. Erwähnenswert ist allenfalls die auch im Bereich der artifiziellen Musikproduktion häufig zu bemerkende Auseinandersetzung mit der landeseigenen beziehungsweise regionalen Musikfolklore, die sich gleichermaßen in direkten Zitaten, Intervallstrukturen, Rhythmen oder der Einbeziehung entsprechender Instrumente äußern kann. Ansonsten gibt es eine Vielfalt von Personalstilen, die sich mitunter auch von Werk zu Werk verändern (Petrozzi 2009: 234-236).

Literaturverzeichnis

- BAILÓN, Jaime (2004): "La chicha no muere ni se destruye, sólo se transforma. Vida, historia y milagros de la cumbia peruana". In: *Íconos* (Quito) 18, 53-62. <<http://www.flacso.org.ec/docs/Bailon18.pdf>> (07.07.2013).
- BAUMANN, Max Peter (1996): "Andean Music, Symbolic Dualism and Cosmology". In: Ders. (Hg.): *Cosmología y música en los Andes*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, S. 15-66.

- FELDMAN, Heidi Carolyn (2006): *Black Rhythms of Peru. Reviving African Musical Heritage in the Black Pacific*. Middletown: Wesleyan University Press.
- (2009a): *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima: Instituto de Etnomusicología/Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).
- (2009b): "African or Andean? Origin Myths and Musical Performance in the Cradle of Black Peru". In: *Diagonal: Journal of the Center for Iberian and Latin American Music* 2. <<http://www.cilam.ucr.edu/diagonal/index.html>> (24.08.2013).
- FERRIER, Claude (2010): "Diario de viaje: buscando identidades peruanas". In: *Procesos del Folklore en los 2000*, Revista del Centro Universitario de Folklore (UNMSM, Lima) 1, 3, S. 31-58.
- INSTITUTO DE ETNOMUSICOLOGÍA, PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA, LIMA (ed.): "Músicas del Perú". <http://ide.pucp.edu.pe/musicas_peru/musicasdelperu.htm> (15.11.2013).
- MONTOYA, Rodrigo (1996): "Música chicha: cambios de la canción andina quechua en el Perú". In: Baumann, Max Peter (Hg.): *Cosmología y música en los Andes*. Madrid/Frankfurt a.M.: Iberoamericana/Vervuert, S. 483-496.
- PETROZZI, Clara (2009): "La música orquestal peruana de 1945 a 2005. Identidades en la diversidad". Dissertation, Universität Helsinki. <<http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-5690-1>> (20.08.2013).
- ROMERO, Raúl R. (1998): "Peru". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hg.): *The Garland Encyclopedia of World Music Vol. 2 – South America, Mexico, Central America and the Caribbean*. New York/London: Garland, S. 466-490.
- SCHLICKE, Cornelius (2012): *Salsa Rica, Tango Caliente. Eine musikalische Reise durch Lateinamerika*. Berlin: Parthas.
- TURINO, Thomas (2008): *Music in the Andes: Experiencing Music, Expressing Culture*. Oxford: Oxford University Press.